



CENZÚRA

Cenzúra je proces kontroly a obmedzovania informácií, ktoré sú dostupné verejnosti, s cieľom zabrániť šíreniu obsahu považovaného za nevhodný, škodlivý či nebezpečný. Tento proces môže zahŕňať odstránenie, úpravu alebo zakázanie určitých textov, obrázkov, audiovizuálneho materiálu.

V čase pred novembrom 1989 mala všetka cenzúra v Československu ideologický nádych – nič nesmelo podkopávať vedúcu úlohu komunistickej strany. Oficiálne však cenzúra neexistovala, skrývala sa pod tzv. tlačový dozor či pripomienkovanie. Problematické filmy boli stiahnuté z distribúcie alebo sa do nej ani nedostali a skončili v trezore. Popri inštitucionálnej cenzúre však fungovala aj individuálna, autocenzúra, ktorú živil strach o pracovné miesto či negatívne dôsledky pre rodinu.



Agneša Kalinová, filmová publicistka (2009)

O jednotlivých filmoch sa donekonečna diskutovalo. Najprv sa schvaľovali námety, potom sa z toho napísal nejaký scénosled a potom scenár, pričom každé štádium sa schvaľovalo. Filmy tak prechádzali internými komisiami, až kým šli pred najvyššiu filmovú komisiu. Tam už prichádzali len hotové scenáre. Ale toto len improvizujem, ja som pri týchto postupoch nebola, len som počúvala, ako mi manžel o tom rozprával. Donekonečna sa tieto námety, scenáre schvaľovali, prerábali, vpisovali, prepisovali.

To je osud scenárov, čítala som podrobný životopis Hitchcocka, a ten svoje námety donekonečna písal, prepisoval, zbral si nových scenáristov a s nimi to znovu prepisoval. Nehovorím však, že tento postup bol presne rovnaký, ale zasahovanie do literárneho diela, do návrhu filmového podkladu, scenára, postupoval v tom čase dosť nemilosrdne. Išlo o pripomienkové riadenie, o ten najhroznejší postup schválenia.

Pojem cenzúra sa nepoužíval, bolo to takzvané pripomienkovanie. Cenzúra v tlači mala svoje obdobia, ale v tom čase, teda do roku 1952, kým bol manžel vo filme, som začala robiť v novinách a filmová cenzúra a tlačová cenzúra ako také ešte neexistovali. Novinári, pisatelia, a najmä šéfredaktori boli totiž do istej miery preverené a spoľahlivé kádre, vlastnou hlavou ručili za konečný výsledok. Nepamätám si, žeby sa v Novom slove predkladali nejaké materiály ešte inej inštancii ako šéfredaktorovi, než sa spustila rotačka, teda než sa tlačilo. Ale zase také jednoduché to nebolo. Ak sa niečo stalo, tak to šéfredaktora mohlo dosť tvrdo existenčne postihnúť. Spomínam si na jeden krásny prípad. Začiatkom 50. rokov tu vychádzal

nejaký obrázkový týždenník, neviem už, ako sa volal, a jeho šéfredaktorom bol Ladislav Saučín, bývalý zástupca šéfredaktora Národnej obrody. Jeho pozornosti uniklo, že jeho fotograf, u ktorého si objednal propagačnú fotografiu k nejakému výročiu na titulku, mu podhodil nie fotografiu, ale plagiát propagačnej fotografie z nemeckého nacistického časopisu Signál. Šéfredaktora naozaj odsúdili na tri týždne väzenia v Ilave, neviem, či mal zákaz, ale už v novinách nikdy viac nerobil a preorientoval sa na výtvarnú teóriu a kritiku. A pamätám si, keď prišiel z väzenia, stretli sme sa u spoločných známych, u Trachtovcov, na silvestrovskej zábave a Saučín bol celý večer v pružkovanom pyžame a hral sa na väžňa. Trošku sme si z toho robili psinu, ale zase také smiešne to nebolo.



Albert Marenčin, dramaturg a scenárista (2008)

Pre ilustráciu vtedajších pomerov: cenzúra nezakazovala všetko hlava-nehlava. Dokonca sa s ňou dalo aj vyjednávať. Najmä s tým takzvaným tlačovým dozorom, ktorý videl filmy ako prvý. Teda aspoň ja nemám také zlé skúsenosti, ako som čítal, že mal napríklad pán Solan. Vedeli sme, že na všetkých týchto diskusiách a premietaniach sa to dá „vyhandlovať“. Že tá kaša nie je taká horúca, aká sa navarí... Moje vtedajšie skúsenosti skutočne neboli také katastrofálne ako moje neskoršie skúsenosti celkom iného rázu, keď pre tieto filmy vyhadzovali zo Slovenského filmu. Tam už pracovali iní ľudia, bolo to už za normalizácie. Liberalizácia sa prejavovala od začiatku šesťdesiatych rokov.

O *Piesni o sivom holubovi* sa k nám dostala dosť kategorická námietka, teraz už neviem, či z pera ministerstva školstva alebo ÚV. Jednak či cirkev nebude mať nič proti scéne v kostole, kde sa korčuľujú deti. My sme sa však dohodli s farárom, ktorý nám to dovolil. Druhá námietka bola taká, že deti by nemali hovoriť „do riti“ a podobné nadávky, „pretože, ak to necháte tam, tak ten film nebude môcť byť mládeži prístupný“. Aj to sa nejako obišlo a ako vidíte, ani v tej poslednej verzii, ktorá išla do kín, sa nijaké cenzúrne zásahy neuskutočnili. Oni sa často snažili zastrašovať, ale predovšetkým tu boli námety, na ktorých sa už v zárodočnom štádiu nepracovalo. Iná situácia bola s filmom *Zbehovia a pútnici*, ktorý bol trezorovaný dodatočne. Zákazy prišli už na hotové filmy, často až dlhý čas po ich výrobe. V čase výroby, v čase príprav takéto drastické zásahy zo strany vrchnosti neexistovali. S filmom *Zbehovia a pútnici* bol konkrétne problém so scénou, v ktorej vystupoval Rus s plnou rukou hodiniek. Ja som to Jakubiskovi vyhováral, bolo to podľa mňa dosť lacné, nepáčilo sa mi to, ale pretože sme boli tolerantní, povedal som mu: „Urob to, ako chceš, ale myslí na to, že v takejto podobe so scénou môžu byť problémy.“ Nakrútilo sa to, potom prišiel zásah a film bol zakázaný aj kvôli tomu, aj kvôli iným veciam. Takisto už len kvôli menu sa spätne zakázali aj *Kristove roky* a všetko, čo Jakubisko dovtedy nakrútil. Kvôli môjmu menu bola jeden čas zakázaná aj *Reštaurácia, Zemianska česť*. Neskôr to pustili do kina, ale vyškrtili tam moje meno. Takéto nezmyslené a často aj surové zásahy cenzorského rázu sa robili, ale nebolo to v čase príprav a v tvorivej fáze.



Marcela Plítková, dramaturgička, režisérka spravodajských a dokumentárnych filmov (2015)

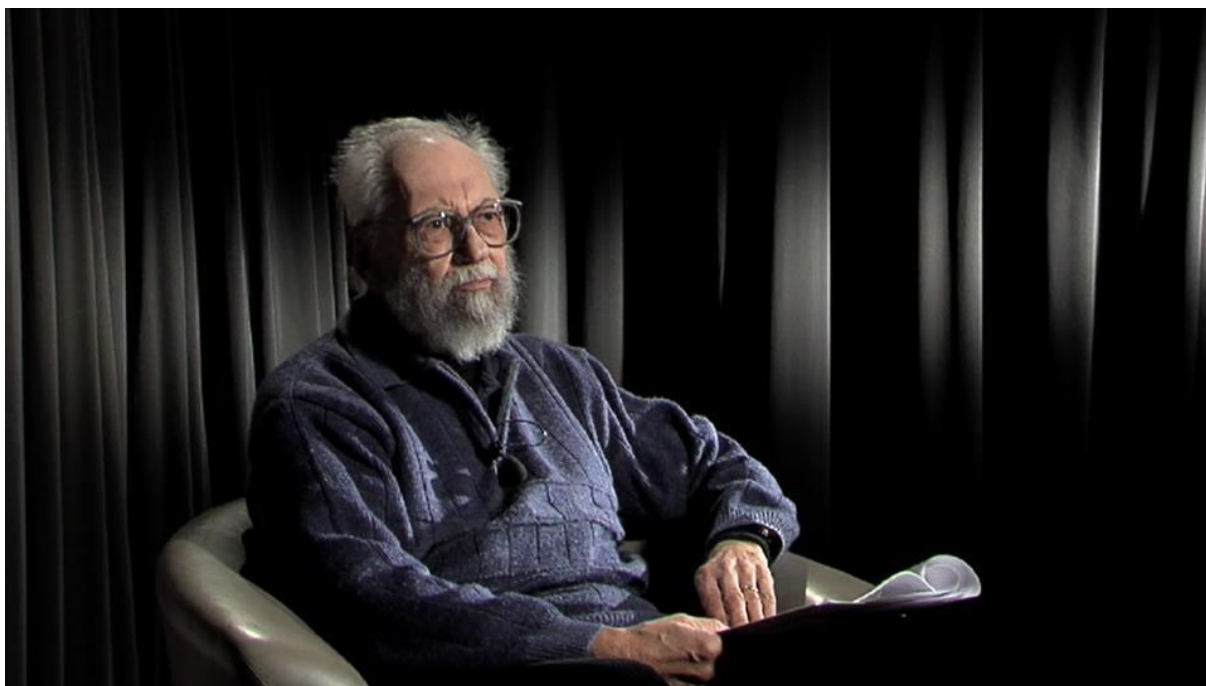
V tom Žurnále to bolo stále. Tam bolo stále niečo. Ale zase neboli sme nejakí bojovníci so štátom. To bol proste poriadok, ktorý bol vo filme, a nič sa nedalo robiť bez toho, aby sa to neschválilo. To bola cenzúra, ktorú zrušili vlastne v šesťdesiatom ôsmom. Ale vtedy, v šesťdesiatych rokoch, to bol administratívny mechanizmus. Prišiel z tlačového dozoru cenzor, pozrel si servisku, teda len so synchronmi, bez komentára, dal razítko, bol taký výrobný list, na tom liste boli jednotlivé kolónky, dal razítko do kolónky serviska, nosil ho vo vrecku takom malinkom, potom si prečítal komentáre, na tie položil razítko a na druhý deň sa išlo hore do mixáže, to išlo na Kolibu, pozrel si zmixovaný film a zase dal razítko. A potom sa urobila kópia, v laboratóriách kombinovaná kópia, no a vtedy prišli zase a znova si to skontrolovali. To bol taký mechanizmus, a keď sa objavilo niečo s čím nesúhlasili, tak vtedy to cenzor zastavil a prišli iní, s ktorými sa dalo o tom diskutovať, že či áno, alebo nie.

Väčšinou to bola niekedy veta v komentári, ale napríklad paradoxné bolo, že vtedy ešte platili bezpečnostné pravidlá, lebo stále sa bojovalo za mier, aby keď vznikne tretia svetová vojna, aby nikto nepoznal, kde je stanica nejaká alebo železnica. Boli veľmi prísne bezpečnostné predpisy. Takže keď sa objavilo niečo, nejaký celok na niečo z toho, povedali, že záber musí ísť preč. Proste nikto nevedel prečo, potom mi to starší kolegovia, už tí skúsenejší borci, povedali, že na každom moste bolo také miesto, ktoré bolo pripravené na to podmínovanie, a keď to sa dostalo do záberu, tak ten záber musel ísť preč. Na nádraží sa nesmelo filmovať,

alebo sa mohlo, alebo len s povolením, a potom samozrejme sa cestovalo po celom Slovensku, tak keď sa už zašlo do nejakých iných končín, tak tam si niektorí tí miestni funkcionári tieto rôzne predpisy ešte viac dovoľovali a tak.

V tých päťdesiatych sa to bralo akože tak to je, takže v tej cenzúre vznikali také drobné víťazstvá. Iný problém bol, o čom točiť film. To, že či je to látka na film. A to prechádzalo cez všelijaké tematické plány a také veci. Ďalšia vec, bolo naivné si myslieť, že v tých problémoch boli nejaké protištátne veci, ale napríklad sa riešil problém, či je traktorista dobre oholený. Ďalej nepretržite ošarpané omietky. To potom vrcholilo v sedemdesiatych rokoch, prakticky na ulici by sa asi nemalo ani točiť.

Napríklad celé päťdesiate roky nesmel byť kostol v zábere. V žurnále. V žurnále ste to poznali veľmi dobre, lebo tam to išlo stále. Takže keď sa nakrútila dedina, tak sa musela točiť z kostolnej veže. Filmári vždy spomínali, že chodili len po farách. Lebo vždy museli vyliezť na tú kostolnú vežu a odtiaľ sa točilo. Lebo ako inak natočíte celok na dedinu bez kostola? A tá cenzúra bola tak silná, že potom v sedemdesiatych rokoch som točila jeden taký film pre televíziu, o čipkách, o krajkách a o vyšívaní. Točila som v Španej Doline a bol taký krásny záber na taký historický kostol, kde ženy čipkovali, to už boli sedemdesiate roky, to už bola len autocenzúra, už nebola tá veľká oficiálna. A strihačka povedala, že ona mi tam ten záber nedá. Lebo že je tam kostol a že to mi neprejde. A hovorím – Akože mi to neprejde? A ona mi hovorila, že strihať do kombinovanej kópie je už veľmi zložité, lebo to sa musí urobiť nová mixáž. Tak potom sme sa dohodli na tom, že sme mali na páse pripravený rovnako dlhý záber, že keď ho vyhodia z toho filmu, aby sme bez mixáže ten záber mohli nahráť. Nikto si to nevšimol, ale títo, čo prežívali tieto cenzúry podivné a nechutné, tak to bolo v nich zakorenené, že už dávno to nebolo predmetom skúmania a aj tak to ešte mali v sebe, že toto áno a toto nie. Kostoly nesmeli byť. A samozrejme tým pádom odpadávali témy ako barok, gotika, takže keď sa presadil potom Slivka, že točil ikony a podobné veci, tak tam už to presadenie tej témy bolo veľmi náročné. Hoci z päťdesiatych rokov bol slávny film *Majster Pavol z Levoče*. Takže niekde to prešlo, ale v bežnom živote nie.



Pavel Forisch, vedúci filmovej produkcie a výroby (2013)

My sme v tom období ako pracovníci Spravodajského filmu nezažili slobodu slova, nepoznali sme žiadnu slobodu slova, my sme nepoznali, čo si môžeme a čo si nemôžeme dovoliť. Boli sme usmerňovaní už v začiatkoch, v 48. roku, že musíme vstúpiť do ČSM, alebo mladší k pionierom, a správať sa po socialisticky. My sme nevedeli, čo je to tvorivá sloboda, my sme nad tým ani neuvažovali. My sme v tom období žili dvojtvárne. Išli sme domov a doma sme nadávali, čo je v robote zlé, čo je v štáte zlé, ale v robote sme sa prispôbovali a kývali sme hlavami, lebo keby sme neboli kývali hlavami, tak zmizneme z tých filmových prostredí, nebudeme tam môcť robiť ďalej. Museli sme poslúchať, museli sme jednoznačne robiť to, čo si predstavuje vedenie štúdia, ktoré bolo, samozrejmä vec, obrovsky kontrolované.

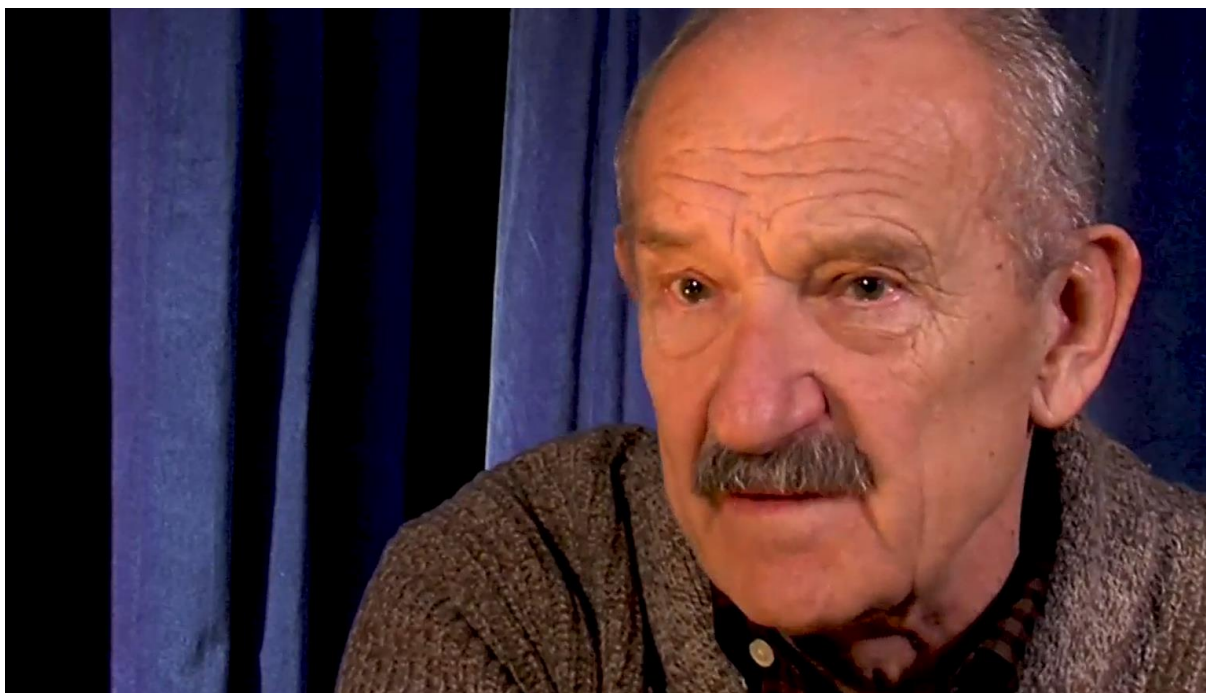
Kontrolované jednak tak, že Spravodajský film sa zodpovedal Ústrednému výboru strany. Tam sa chodilo každý týždeň na porady a dostávali sme lekcie, čo môžeme, čo nemôžeme robiť, čo musíme robiť. My sme tomu hovorili „musilky“. V projekcii sa stretávali ľudia, ktorí aj neboli tvoriví, a pozerali sa denne, my sme si to neželali, lebo štáb si mal pozrieť najprv denné práce a potom nech sa pozerajú ostatní, ale oni bezohľadne na to do projekcie prišli a začali kritizovať štáb, že nakrúca celky v mestách alebo v mestečkách a stále v strede vytrča kostol. „My už nepotrebujeme kostoly, načo to snímate, načo to točíte?“ Ale veď ako spravím záber na dedinu, keď ten kostol je v strede? Takže bolo to dosť naivné a bolo to dosť, dosť dogmatické z ich strany, že to sa nedá robiť takto. Snažili sme sa ich presvedčiť, ale ich tvrdohlavosť bola otrasná. Bol tam jeden vodič, volal sa pán Chlpatý, súdruh Chlpatý, tak ten

mal stále takéto poznámky, takéto pripomienky, že aby sme filmy netočili takto, a stal sa z neho, na základe jeho stálych pripomienok, kádrový referent. No tak, hovoril som, to budeme všetci poprepúšťať.



Alexander Strelinger, kameraman, fotograf (2010)

To bola celkom iná doba, samozrejme, že obmedzenia tam boli. Bola tam dokonca silná cenzúra, ktorá už potom spätne podnietila autocenzúru, tlaky z vedenia Ústredného výboru Komunistickej strany boli silné, bol to práve dokumentárny film, na ktorom vlastne „verchuška“ stávala. Stále im tvrdili Leninovo heslo, že film je najdôležitejšie zo všetkých umení, ktoré platilo v predvojnovom Rusku, v Sajuze. To sa odrážalo, samozrejme, aj na nás. Ale na druhej strane sa dali robiť filmy, ktoré sa vymykali tejto siláckej tendencii a boli skutočne ambiciózne a človek sa v nich mohol doslova tvorivo prejavovať. Takže ten výsledný pocit nebol frustrácia.



Dušan Dušek, spisovateľ a scenárista (2018)

Nepochybne tá základná báza na Kolibe mala svoje výhody. Ale na druhej strane tam vždy hrozilo, že niekto za vás rozhodne, či to, čo ponúkate, je vôbec vhodné, a nešlo o to, že či to je povedzme dobré alebo nádejne napísané. Išlo o to, že to niekomu nevyhovovalo, lebo tam bola nejaká scénka, nejaký obraz, nejaká hláška... A zrazu úplne z mimoumeleckých dôvodov boli veci zastavené, nerobili sa, odložili sa, nikdy sa nezrealizovali.

Čiže tieto veci tam fungovali a neboli to len tieto, na ktorých sme my robili, to zažili mnohí filmári na Kolibe, že z nejakých úplne nečakaných a nezmyselných dôvodov sa tie filmy obstrihávali, vyhadzovali scény, upravovali... No je pravda, že tá produkcia bola zabezpečená. Bol to normálne štátny podnik, tie peniaze tam boli pridelené. Jediné, čo by som im dal k dobru je to, že v prípade *Ja milujem, ty miluješ* ten film nezničili, dali ho do trezoru, ale ho nezničili, takže potom neskôr mohol byť uvedený.

Pamätám si, ako som videl Miloša Formana, ako tiež na túto otázku odpovedal, že keby si mal vybrať medzi tým, že mal zabezpečenú produkciu, ale bola by cenzúra, alebo tým, ako v Amerike – nikdy nemali istotu, či bude mať dosť peňazí, ale mal slobodu, tak by si vždy vybral ten druhý prípad. Že radšej ťažšie tie peniaze zohnať, ale mať istotu, že vám do toho nikto nebude nejako neodborne a hulvátsky zasahovať.



Richard Blech, filmový historik a publicista (2009)

Ved' keď si vezmete celý vývoj českého a slovenského filmu, prečo je tam toľko metafor? Pretože obyčajný jazyk je zrozumiteľnejší pre cenzorov, pre politikov, čo cenzurovali, a hneď mali nejakú zádrapku. Metafora bola menej zrozumiteľná, ale ten, kto chcel, jej rozumel. Vezmime si napríklad Uhrov film *Slnko v sieti*, okolo neho bolo veľa kriku. Je to klasický film, hovorí metaforou to, čo nemohol vypovedať bežnejším jazykom. A keď spomíname cenzúrne zásahy... Veľmi sme si vypomáhali tým, že keď v Prahe niektorý film kriticky napadli, tak sme zariadili premietanie v Bratislave na rozličných nedeľných predpoludňajších mládežníckych akciách. A naopak, slovenské filmy šli v Prahe. A takto sa vyšmykli z tej slučky, z toho, aby ich zakázali. V prípade Uhrovho filmu nám pomohli Pražáci tým, že sme mu potom mohli udeliť Výročnú cenu filmovej kritiky. Možno sa budete čudovať, ale Formanov film *Lásky jedné plavovlásky* veľmi narazil. Hovorilo sa, že je to nemorálny film, a dokonca bol na pokraji zákazu. Uverejnil som recenziu v Smene, napísala ju jedna učiteľka odniekiaľ z Liptova. By ste neverili. Dvadsaťtisíc listov, ohlasov na ten jeden list prišlo. Vznikla polemika, ktorá trvala rok a pol. Poštár ma prosil, aby sme prestali písať, lebo nosil tie listy vo vreciach. Obvinila film slovom pornografia. No kde ste tam videli pornografiu? Ten film bol na pokraji zákazu. V Prahe to prešlo a tu sme otvorili obrovskú diskusiu. A vtedy sa stal Miloš Forman známy, touto diskusiou. To už boli veľmi špecifické obdobia, 60. roky, vtedy sa už dalo. Keby to bolo o pár rokov skôr, tak by sa nebola dala uverejniť nejaká polemika. Boli by ten film zakázali a koniec.



Rudolf Ferko, kameraman a režisér (2009)

O cenzúre sa dnes strašne veľa hovorí. O cenzúre hovoria aj tí, ktorí ju nezažili. Ja by som kludne mohol povedať, že aj dnes je cenzúra. Lebo čo je cenzúra? Vtedy sa slovo cenzúra nepoužívalo. Ale používal sa termín tlačový dozor. To bol v podstate človek, resp. inštitúcia, ktorá bola pri Ústrednom výbore strany, a všetky veci, ktoré mali viac ako regionálny dosah (keď niekde vychádzal napríklad závodný časopis v nejakom podniku, tak to tam ustrážil riaditeľ alebo kádrovník) – okresný, krajský, celoštátny dosah... Netušili, že sa niektoré materiály posielajú aj do zahraničia, napríklad, my sme svoje filmové žurnály posielali do zahraničia, aj k nám prichádzali materiály zo zahraničia. Tak tam bol tlačový dozor, čokoľvek sa nakrútilo, urobila sa serviska. Prišiel tlačový dozor, pozrel sa na to. Keď tam bolo všetko v poriadku, tak na to dal razítka a bolo všetko v poriadku. Mohli sa písať komentáre, mohli sa v podstate vyberať hudby a mohlo sa miešať. Bez razítka to nešlo.

Jeden kolobeh bol takýto. Pondelok boli redakčné porady, potom sa vycestovalo von, nakrúcalo sa. Potom sa strihalo a až na ďalší týždeň sa to dalo dohromady. Ale vždy v utorok, v stredu boli strižne, vo štvrtok bolo premietanie servisky z predchádzajúceho týždňa. A keď sa serviska schválila, potom sa vyberali hudby a v piatok sa mixovalo. Hneď sa v laboratóriách robili kópie, aby na budúci týždeň v utorok mohli byť nové kópie v kinách, to bolo každý týždeň. Tlačový dozor prišiel vždy vo štvrtok, ešte pred serviskou, kukol sa na to. Pokiaľ nič nezbadal, dal razítka, pokiaľ niečo zbadal, povedal: „Moment!“ Zastavil to a my

sme museli čakať, aby prišiel nejaký dôležitejší tlačový dozor. A keď sa tomu nepáčilo, zas povedal: „Moment“, a tak to išlo, až kým neprišiel niekto, kto povedal áno či nie.

Poviem príklad. Mali sme jedného mimoriadne schopného šéfredaktora, volal sa Ladislav Kudelka, stal sa potom veľmi význačnou osobnosťou, v podstate to on je analóg dejín slovenského filmu. Pochádzal zo Svitú. Vo Svite mali maličkú staničku, zanedbanú, opustenú, takú nijakú. Kudelka zobral kameramana, išli tam a nakrútili, ako to celé je. Uverejnili to v žurnále. Nejakým nedopatrením to tlačový dozor podcenil a išlo to do kín. No také haló z toho bolo!

To mohlo byť 1953 alebo 1954, no tak nejako. No a vtedajší najvyšší tajomník na Slovensku, volal sa Karol Bacílek, si ho zavolať a paradox bol ten, že Kudelka bol členom mestského výboru strany ako šéfredaktor. Tak mu povedal, počúvaj sem a takto mu pohrozil. No Kudelka bol Kudelka. O rok na to, Bacílek sľúbil, že staničku dajú do poriadku, o rok Kudelka zistil, že sa s tým nič nedeje, tak znova do Svitú a začal nakrúcať zábery, potom takú epizódu, že kameraman dáva do úschovne kameru a komentár hovorí: „Načo budeme snímať to isté, keď vidíme to, čo tu bolo pred rokom, použijeme tie isté zábery.“ Tak to už Bacílek skoro porazilo a z fleku vyhodili Kudelku z funkcie šéfredaktora. A tak sa on potom dostal na Mostovú ulicu. A je aj druhý príklad, kde v podstate kritika nebola možná. V roku 1967, čiže ešte pred rokom 1968, s režisérom Kamenickým sme nakrútili reláciu o tom, ako na kopaniciach pri Trenčíne bývali chudobní ľudia, maloroľníci, ako hladovali a zomierali od hladu. To bolo v podstate tvrdsie, krutejšie, nemilosrdnejšie, pravdivejšie, otrasné, ako keď si to človek prečítal v novinách. Keď to videl na plátne, všetkých tých ľudí, to prostredie, ako žijú. To zatriaslo aj s Prahou. Z Prahy potom prišli špeciálne autá, všetkým im zvýšili dôchodky, všetkým dali prémie, len aby to zatušovali, ani Kamenickému, ani mne sa nič nestalo. Čiže, tu je vidieť ten rozdiel, že čo boli päťdesiate roky a čo šesťdesiate, a to ešte nebol rok 1968.

Heslo je súčasťou projektu *Audiovizuálne skriptum – k dejinám slovenskej kinematografie* podporeného agentúrou KEGA (projekt 005VŠMU-4/2023). Boli v ňom použité úryvky z projektu *Oral history* Katedry filmových štúdií FTF VŠMU.

Koncepcia a scenár:

Eva Filová, Zuzana Mojžišová

© VŠMU, 2025